

المسرح القطري والتراث الشعبي في التسعينيات

د. محمد حسن عبد الله *

(١)

تجمع بين الكاتبين الفنانين ، حمد الرميحي ، وعبد الرحمن المناعي - وشائج وصفات "فنية" مشتركة ، على رأس الوشائج : الاهتمام الحاد المحدد بوطنهما "قطر" وامتداده الخليجي ، وانتماؤهما لجيل واحد بحكم العمر . أما الصفات الفنية المشتركة ففي اتجاه موهبتهما إلى فن المسرح دون غيره ، ومزاوتهما التأليف والإخراج المسرحي ، وشغفهما بالشعر والغناء شغفا يرتفع بلغة المسرح في بعض ما كتبوا إلى مستوى الشعرية الرفيعة ، كما نجد المغنى والنهامة ، فضلا عن الغناء الجماعي ، يؤدي وظائف فنية في التشكيل المسرحي تتجاوز التطريب أو ترفيه المشاهدين بالأصوات الحسنة .

* أستاذ النقد الأدبي بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة - فرع الفيوم .

- غير أن ما سبق لا يعنى أن أحدهما صورة من الآخر ، أو على كتب منها ، فهناك خصائص موضوعية ، وشكلية ، ينفرد بها كل منهما ، و هي موضوع هذه الدراسة التي يتحدد زمنها بما كتب الريميحي والمناعى من مسرحيات إبان العقد الأخير من القرن العشرين . وما كتبه في كنهه و كيفه يمنح المتلقي مؤشرات فكرية و فنية و لغوية متعددة ، كما يعطى مؤشرا على المستوى الذي بلغته الصناعة ال م سرحية في " دولة قطر " ، على الرغم من أن جذور هذه الصناعة - في صورتها العصرية - لا تذهب في غور الأرض ، بل يمكن أن يقال إنها لا تزال قريبة من السطح(١).
- لقد قدم كل من الكاتبين : المناعى والريميحي ، عبر العقد المشار إليه - ثلاثة نصوص ، تكاد تتوزع - فيما بين ها على إيقاع منتظم - بين السنوات العشر ، إذ كتب الريميحي :
- موال الفرح و الحزن : ١٩٩١
- مظلوم ظلم مظلوم : ١٩٩٤
- المحارة : ملكة الأزمنة القديمة : ١٩٩٦
و كذلك توالى مسرحيات عبد الرحمن المناعى على هذا الترتيب :
- الحادث و الكائن في موت عايش بن ظاغن : ١٩٩٣
- رسائل بو أحمد الحويلى : ١٩٩٣
- غناوى الشمالي : ١٩٩٩ (٢) .
- ولقد زاول الكاتبان فن الإخراج المسرحي ، وينبغي أن نقدر هذا ، و أن نتلمس تأثيره على التصور و التشكيل ، تصور الأشخاص و الأفكار و طريقة التعبير عنها ، و تشكيل المشاهد بكافة أبعادها : الحركية و الصوتية و أبعاد مكرو ناتها ، بل الاهتمام بالمنظور كما يتراءى للمشاهد . و في هذا الأمر بصفة خاصة ، نجد تقاونا واضحا ، ليس بين طبيعة العلاقة بين الكتابة ، و المسرح ، كما هي

(١) تأمست النوادي التي تبنت النشاط المسرحي المبكر في قطر أوائل الستينيات . أما الفرق المسرحية ذاتها فقد انتظرت نحو عشر سنوات بعد هذا . و يذكر الدكتور محمد كافود (في : الأدب القطري الحديث) أن عبد الرحمن المناعى أول من كتب المسرحية الفنية ، و ذكر أن محاولته الأولى : " أم الزين " عام ١٩٧٥ - مما يعنى أن عمر النشاط المسرحي القطري في مجال التأليف لا يجاوز ربع القرن .

(٢) ما أثبتناه هو تاريخ تأليف النص الذي اعتمدته الدراسة ، و ليس تاريخ العرض المسرحي ، كما أن ال مسرحيتين : الحادث و الكائن ، و: غناوى الشمالي ، خضعتا لمراجعة و تعديل ، كما سنشير في مكانه ، و التاريخ المثبت هو ما طبع على النص الأخير .

وسوريالية ، أو وجودية ، أو تجريدية . .
أو غير ذلك . . إذا أرادت . إنها ستجد
هناك دائما من يتقبلها ، ومن يتحمس
لها ، ولو إلى حين ، أما في حدود طبائع
حياتنا التي نعرف ، فإن حاجات ، وقدرات
من يتوجه إليهم الخطاب تطلب أن يكونوا
هم " الموضوع " ، وهم بذاتهم قادرين
على فهمه ، وتذوقه ، واكتشاف جمالياته ،
والتفاعل معه . وهنا تفقد " حماسة
المثقفين " ، و " تنبؤات النقاد " و أحلام
هؤلاء جميعا بفتوحات فنية ، لا تحدث ،
تفقد حقها في أن تكون صاحبة القول
الفصل ، و المالكة الوحيدة لصكوك العبور
إلى ساحة الفن الرفيع ، ما دامت لم تأخذ
في اعتبارها انه لا ثقافة و لا فن دون
ديمقراطية ، و أن أساس هذه الديمقراطية
(الفنية) الا يتم تجاهل أو إهمال واقع
المجتمع ، وطموحاته إلى تطوير هذا
الواقع ، و تصورات ، وبخاصة حين
يكون هذا الإهمال مستجلبا بأقنعة فلسفية ،
و ادعاءات جمالية ، لم تنفرد في مواطنها
الأصلية بأن تكون عقيدة عامة ، و يراد
لها أن تكون عندنا نحن أن تحظى بهذه
المزلة ، مما يرجح سوء الطوية ، ونزعة
الاستعلاء ، و تحريف السياق الاجتماعي

عند كل من الرميحي و المناعي ، وحسب ،
بل بين نص و آخر عند الكاتب نفسه .
ليس من شك في أن موضوع
المسرحية أو " القضية " التي ترعاها ،
يكتسب أهمية في التشريح النقدي ، حتى
لقد جعل ناقد منظر مسرحي مشهور ، هو
(لاجوس اجري) " المقدمة المنطقية "
مناطق الحكم على صلاحية " المادة الخام " ،
أو الأحداث / الأفكار الجزئية التي ركبت
منها المسرحية ، لأن تعطى في النهاية
خلاصة يمكن تجريبها في شكل قياس
منطقي . وبالنسبة إلينا (و لا مناص من
تأسيس التصور لأية ظاهرة ذات اتصال
عميق بالناس - كما هو حال المسرح -
على ارض واقعية مهما تعلقنا بالجمالية
الخالصة ، أو (الشكلانية المغرقة) لا
نستطيع التغاضي عن المجتمع و مطالبه المع
رفية ، التي لا تنفك عن حاجاته الجمالية .
في أصول النظرية الدرامية (وحتى الفنية
بعامة) أن الفن خبرة جمالية ، وليس خبرة
معرفية ، ولكن هذا المستوى (النظري)
يلائم مجتمعات ، أو هو ثمرة خبرة
مجتمعات متقدمة ، حققت لنفسها حرية
أن تعرف ، وأن تعبر ، وأن تمارس ، وأن
ترفض ، وأن تغير . . و من ثم يحق
لفنونها أن تكون عبثية إذا شئت ،

بدوره - يرتفع بقيمة إبداعهما ، في مفرداته ، كما في جملته ، كما انه يغري النقد بأن يتعقب الخطوط البيانية التي ترصد تحركات الفكر و تشكيلات الفن من حيث تنتقل بين هذه الأعمال المنفصلة ظاهرا ، المتوحدة فكريا وفنا ، دون أن تكون وحدات متكررة ، فهناك دائما جوانب خاصة ، هي التي تعطى كل عمل في ذاته ملامحه الأساسية ، وتجعل منه " مسرحية " مستقلة ، برغم واقع " التناسخ " الذي يبدو من وراء القسمات المشتركة . إن هذا شبيه بصلات الاخوة ، من حيث تتقارب الملامح و ربما الطباع أيضا ، و مع هذا لا يمكن أن يلتبس أحدهم بالآخر ، لأنه ليس ذلك (الآخر) كما انه ليس بديلا عنه . غير أننا في حال تأمل ما بين هؤلاء الاخوة من صفات لا نطلب بالضرورة أن يكون الولد الثاني أو الثالث اقرب إلى الصلاح أو الجمال من الولد الأول ، إذ لا سيطرة للأب ، أو للأم على هذا ، في حين أننا نطلب هذا ، ونلح في طلبه ، حين نتأمل ما بين " اخوة " الفن من صفات ، لأن هذا " التجوي د " المتنامي قانون طبيعي في " النوع " بوجه عام ، و لأن هذا الترقى هو مسوغ " إعادة المحاولة " في التدخل

و الفكري ، دون إعائه على تقديم البديل الذي يرتقى بواقعه .

لست أري أنسي - في العبارات السابقة - أدافع عن منهج ، و إنما أوضح واقعا حضاريا ، وخصوصية عربية واجبة الرعاية . و هذا " المعيار " في شقيه الاجتماعي ، والخاص مائل بدرجة كبيرة فيما قدم هذان الكاتبان للمسرح ، قد يغلب عليه طابع النقد ، و تسرى فيه مقولات أيديولوجية ، و قد يدفعه سياق غنائي على قدر من العاطفية أو الرومانسية ، ولكنه في كل الأحوال أو أكثرها مجدول مضفور بتشكيل فني على قدر واضح من الخبرة الخاصة (ربما كانت ممارسة الإخراج المسرحي أهم منابعها) وهذا التلاحم بين التجارب الذي يمتد بين النصوص الثلاثة التي قدمها كل من الكاتبين ، بل إن هذا التلاحم يتواضع وتمد جذوره إلى ما قدما من كتابة مسرحية قبل هذا العقد الأخير ، مما يؤدي إلى أن لهما موقفا من الحياة فيم جتمعهما ، و أن لهما موقفا من فن المسرح ورسائله بين الجمهور ، و أن هذا الموقف " كلي " مترسخ ، مستمر ، و ليس حالة وقتية ، و ليس مرتبطا بإمكانات مرحلة ، أو قدرات نص بعينه . ولا شك أن هذا -

الزراعية في مصر ، هي المجتمع ذاته (على الأقل في موازاة زمنية مع تلك المرحلة التي عرض لها الكاتبان في مسرحياتهما) فعلى قدر القرب من البحر ، و الهيمة على وسائله تكون المكانة الاجتماعية والسلطة على الآخرين ، فليس مصادفة ، ولا هو نوع من تسلط " الهاجس النفسي " أن تبرز في هذه المسرحيات - جميعا تقريبا - شخصية " النوخدة " ، و أن يكون في كل الأحوال أقرب إلى الفظاظ والأناثية ، وربما الدموية ، و الأجرام المعلن . فليست هذه قسمة الأقدار بين الانتماءات ، وكذلك ليست قسمة السيكلوجيا بين طبائع الخير وطبائع الشر ، و إنما هي قسمة " الثروة " وقدرة السيطرة على مصدرها الوحيد - ذلك الحين - : البحر !!

(٢)

إن " بودرياه " - المخلوق الخرافي البحري المتوحش ، الذي يعترض سفن الصيد و الغوص و يغرق من بها ، هو نفسه " ابن مطر " النوخدة الثرى الذي صوره حمد الريمحي في مسرحيته (١٩٨٨) و في هذه المسرحية التي تتخذ من خرافه شعبية هيكلا لها غرس الكاتب

إنشري الذي يحقق بطريقته قانون النشوء و الارتقاء ، و الانتخاب الطبيعي كذلك . لقد أشارت كتابات نقدية سابقة - كانت لي مشاركة في بعضها - إلى بعض جهود المناعى و الريمحي ، قبل الفترة الزمنية التي تعنى بها هذه الورقة . لقد اختصر الدكتور محمد قافود - في كتابه المشار إليه سابقا - كلاما كثيرا ، حين حدد الإطار الموضوعي لفن القصة في قطر عبر السبعينيات ، بأنه ينهض على رعاية موضوعين :

علاقة الإنسان بالبحر ، و مرحلة الانتقال ما بين مجتمع الغوص و الرعى ، إلى مجتمع النفط و الصناعة . وهذا " انفصيل " يناسب أو لا يجافى طبيعة فن انقصة القصيرة ، التي تشكل في مشهد ، أو موقف ، أو " بورترية " لشخصية ، أو لحظة استثنائية من حياة . أما في " المسرحية " و مرجعيتها الأساسية

المجتمع " فإن البحر لا ينفصل عن المشهد المسرحي ، و لا يتأثر بالموضوع . انه أحد أطراف المعادلة ، أو نقطة البداية التي لا يمكن تجاهلها ، إن " البحر " في " قطر " وفي أقطار الخليج عامة ، قبل عصر اننفط ، لم يكن طريقه للكسب ، أو أحد مصادر تشكيل المجتمع . انه مثل الأرض

إن " بودرياه " التي سبقت " موال الفرخ و الحزن " بثلاثة أعوام ، كانت محاولة ناضجة ، من حيث هي " فرجة " مشوقة ، و من حيث هي " رؤية " بصيرة بحركة المجتمع ، و لا شك أن الانطلاق من خرافة شعبية قد اكتسب لها مساحة لا يستهان بها من المشاهدين ، و انتقل بالبحر رافة من القبول المطلق ، ممن يعتقد بالخرافات ، أو الرفض المطلق ممن يزدري الخرافات ، انتقل بها إلى مستوى خاص ، مستوى ثقافي ، و لكنه من الدهاء بحيث لا يعلن عن " ثقافته " وبحيث يتقبله المعتقد والمزدرى ، و هو مستوى " الرمز " ، لقد تجسد الوحش الذي نخشا ه و لا نعرفه ، في النوخة الجبار الذي نخشاه و نعرفه !!

و قد كان هذا التناظر بين الرمز والمرموز به كافيا لإكساب حكاية المسرحية تماسكها ، و اغناءها بالأفكار . لقد اختلف الأمر كثيرا في " موال الفرخ والحزن " التي نرجح أن التفكير بالثقافة سبق إليها قبل التفكير بالحكاية ، و إذا كنا نعني في مدخل هذه الفقرة بشخص " النوخة " فان حركته و تشكلاته تمثل العمود الفقري لحكاية المسرحية ، وبخاصة

بذرة جميع نواخذته في مسرحيات التسعينيات ، هذا على الرغم من حدوث تعديل جوهري (نسبيا) في مجمل الرؤية لتلك الشخصية النموذج ، ذلك لان ابن مطر يبدو " قدرا " مفروضا لا يمكن قهره بإرادة إنسانية ، مهما كان طموحها وتديريها ، و لكنه - في المسرحيات التي سنعرض لها - يصاب بجراح قاتلة ، وتلحقه هزائم في رموز وجوده من الأساس ، و قد يفرض المقدمات ولكنه يقاجأ بنتائج تعاند حساباته ، ومن ثم فانه ينزل عن درجة الكائن الخرافي الذي لا يمكن قهره ، إلى " الوضع الاجتماعي " الذي لا يصعب تحليله ومواجهته ، و حتى في حال انتصاره ، فان هذا الانتصار مرهون بسياق الحكاية ، وليس بطبيعة التكوين . إن حمد الرميحي الذي درس فنون المسرح دراسة منهجية (على مستوى الجامعة) مالت بداياته إلى إدخال " مواد ثقافية " في مسرحيته (التسعينية) الأولى ، وليس لنا أن نعترض على هذا ، أو أن نقترح عليه العدول عن التجريب ، و ما يشغلنا هو تفسير " هذا الاتجاه أو محاولة تعليله ، و الأهم - فنيا - إلى أي مدى تناسق الشكل المسرحي ، ووصلت " رسالته " إلى مشاهديه .

النهاية . إن الهدف " الجمالي " قد أغرى الكاتب - حمد الرميحي - أن يفعل هذا في مسرحياته الثلاث التي تقرأها الآن . و كأنه يريد أن يدفعنا إلى اعتقاد أن هذه إحدى سمات تأليفه المسرحي ، و أرجح أن هذه الخاصية المتكررة تستند إلى كونه مخرجاً مسرحياً ، بل انه الذي يتولى إخراج مسرحياته ، من ثم فانه يفكر بالمشهد ، و بالحركة ، قبل أن يفكر بالمعنى ، أو بالكلمة ، و قد يؤدي هذا إلى - و ليس حتماً أن يكون - أن يخطف التشكيل الحركي ، و الاطمئنان إلى أسلوب : " عود على بدء " أو : " ما أشبه الليلة بالبارحة " عين المشاهد و فكره ، وهذا حق للكاتب حين يريده و يقصد إليه و يبرره فيما بما يحشد من أحداث تفصيلية ، بحيث لا يبدو مجرد ختام لحكاية ، أو " لاحقه " ألصقت بها حين وجد الكاتب صعوبة في إيجاد ختام مناسب لها ، و لم يرد أن يتركها مفتوحة . و هنا لابد أن نناقش هذا على أساس فلسفي ، فعودة النهاية إلى مشهد البداية يعني أحد أمرين ، أو هما معاً : أن المشكلة المعروضة مستقرة بقوة الفطرة و قوانين الطبيعة (و لو على سبيل الادعاء) أو أن هذه المشكلة المعروضة قد أرسلت

قرب نهايتها . إن المبدأ الغرائبي الذي تعتمد عليه " فكرة " المسرحية ، والذي يمنحها أهم مفاجئاتها الطريفة ، المثيرة للربط و الغوص وراء " المنطق " الحاكم لتكتسب المعنى الكلي الذي هو شرط لكل تشكيل فني مؤسس على رؤية جمالية ، هذا المبدأ هو : أن الأفعنة المتعددة لا تعني تغييراً في الماهية ، أو اختلافاً في الوظيفة المنوطة بها ، ولا حتى الطريقة المعلنة التي تدبر بها شؤونها . هكذا يكتشف المشاهد ، على المسرح ، أن النوخة القديم في زمن الغوص ، هو نفسه الطبيب المتحكم في إجراء العلاج ، و هو نفسه صاحب الشركة العقارية التي استغلت غفلة بعض الناس و اشترت بيوتهم بأسعار مغرية ، أو تبدو كذلك ، توقعا لحركة استملاك العقارات (التثمين) الذي سيرتفع بالثمن المدفوع إلى عشرة أضعاف ، و هو نفسه مدير البلدية ، بل إنه الوزير نفسه ، فلا مهرب من النوخة الا إليه !! هذه - من حيث المبدأ - رؤية مشروعة مهما كانت درجتها من التشاؤم ، هي قريبة من اليأس ، بمعنى أنها لا تترك بصيصاً من أمل في التغيير ، إنها تغلق الدائرة تماماً ، فمشهد الافتتاح - أو البداية - هو بذاته مشهد الختام - أو

جذورها وفروعها في كل نواحي الحياة بحيث لا يملك أحد أن يفرض أو يفترض لها حلا . وهنا نستعيد السياق الذي صنعتته حركة النوخذة ، في المسرحيات الثلاث ، فهو في " موال الفرح والحزن " أعيد تخليقه في صور تصعد به إلى مستوى الكائن الأسطوري الذي تشكل حسب ضروريات التخفي أو الموت والولادة الجديدة . ولكنه في هذه المسرحية نفسها رجل " عقيم " أبو مايد (أو : ماجد) ولكنه هذا " المايد " لم يأت أبدا ، وهذا العقم يحمل في معناه أننا نشهد وضعاً منقضياً ، مضاداً للحياة ، محكوماً عليه بالتلاشي ، غير قابل للامتداد . انه " الديناصور " الجبار الذي دمره جبروته . وهذا ما أدركه الكاتب في نوخذاه الثالث (بدخول بودرياه في الإحصاء) - في مسرحية : مظلوم ظلم مظلوم - فالنوخذة شاهين بن عقاب ، هو الذي أنجب " عقاب بن شاهين " قد يخضع الابن لمؤثرات ثقافية و اغراء اجتماعي في مرحلة من عمره ، حتى ليبدو نقيضاً لأبيه ، غير انه يعاد تنميطة وينصب في القالب الجاهز للنوخذة عقب موت الأب ، و الحلول في مكانه .

أما النوخذة الأخير في : " المحارة

ملكة الأزمة القديمة " فانه الأقرب للتنميط الطبقي الاجتماعي / الاقتصادي . انه حليف الطواش ، وهو لاصق بالكرسي حريص عليه ، وهو يملك التصميم الذي يدبر به كيف يقضى على أية محاولة لتغيير الأوضاع والعلاقات الاجتماعية ، بدعوى أن هذا التغيير اختراق للطبقة من دخلاء عليها يجب نفيهم عنها ، وإعادتهم مفلسين " إلى مواقعهم القديمة !

إن إغلاق الدائرة ، واستعادة مشهد البداية في الختام ، يوصل إلى معنى : " وهكذا دواليك " ، كما يؤثر شعور اليأس ، ولكنه لا يحمل البعد الفلسفي الذي يحفز على اعتقاد أننا أمام أوضاع فطرية أو كونية لا تقبل التغيير .

* * *

إن هاجس " النوخذة " مجمد افي إطار زمانه ، أو متلونا بأقنعة عصرية كما هو عند حمد الرميحي ليس له وجود عند قسميه في المرحلة ذاتها : عبد الرحمن المتاعى ، برغم تقارب البدايات ، مع هذا ستتضمن مسرحيته الأولى (أم الزين : ١٩٧٥) " الجين " المورث الذي أقام ببيان خصوصيته المسرحية . سنس تعير العرض الوجيز الذي قام به الدكتور قافود

آثرا في ن فس الأب المفجوع ؟ أم انه يحاول أن يبعد عن دائرة الحضور أولئك الذين يجددون حزنه على ولده (الذكر) الوحيد ؟

و كذلك نعرف - في عرض المسرحية - أن الأبناء الأربعة ، في تخوفهم من المجهولو احتمالات الرحلة البحرية الأخيرة ، دار بينهم حوار ، هو - كما يقول الدكتور قافود : " اقلبه مواويل شعرية " . ويقول أيضا إن " حمد " الذي كان فرحا بانتهاء زمن البحر و ما فيه من شقاء هو الذي عانى الحرمان العاطفي وقسوة المعاملة في عصر النفط ، و من ثم صدق القول بان البحر هو الغاية التي سيعودون إليها مهما طال الزمن .

هذا هو " التأسيس " ، " الجين " المورث الماثل في المسرحيات الثلاث التي كتبها عبد الرحمن المناعي عبر التسعينيات . ليس له ثأر " طبقى " عند النوخذه ، و لا ينظر إلى زمان النوخذه بعين الفرح لانقضائه بلا عوده ، بل يرى أن العوده ستحدث ، و أن هذا طبيعي أيضا ، و نسب بين معا فإنه يبدى تعاطفا " رومانسيا " تجاه الماضي ، و يستحى له رموزا ذات بطوله " صعلوكيه " حادة ، لا تنتمي في شئ لعالم النوخذه بل لا

لهذه المسرحية ، و يعنينا منه التفاتته إلى أن النوخذه " أبو راشد " كان يعول ولدين (حمد و شريفه) لبحار توفي و هو يعمل معه في الغوص ، و كذلك كان يكفل سالم الدكل الذي قطعت ذراعه في البحر كذلك . من المحقق أن قطر كغيرها . لم تكن تملك قانونا ينظم التعويض عن إصابات العمل ، هذا يظهر فضيلة " أبو راشد " في رعاية رجاله ، و هذا ما أعطى حمد الريمحي الحق في التركيز على امتصاص النواخذة لدماء غاصتهم و سائر معاونيهم ، ثم التخلي عنهم تماما إذا عجزوا عن العمل . إن " أبو راشد " الذي كان متقبلا لعلاقة حب بين ابته " أم الزين " وحمد الذي يعيش في كفالته قد تغير أيضا، فألح للفتى أن يبحث عن وضع آخر، ثم زوج ابته - على غير إرادتها - بصاحب ثروة يلائم زمن النفط . إن الدكتور قافود يميل إلى إسناد هذا التغير إلى تحرك القيم من دائرة الشهامة العربية والأريحية ، إلى دائرة المنفعة المادية و بيع العواطف، ولكن المناعي كان قد درس في السياق " شفرة " أخرى : لقد كان حمد قرينا وصديقا لراشد ابن النوخذه ، و قد مات راشد في حادث بحري . هل يمر هذا الفقد دون أن يترك

تعترف به .

في مسرحيته التسعينية الأولى : " الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن " التي استمد حكايتها من رواية " اللؤلؤة " للكاتب الأمريكي (اليساري) جون شتاينبك ، لا يوجد نوحده بالمرّة ، بل جماعة من تجار اللؤلؤ ، على انهم لم ينفردوا بالتطلع للؤلؤة " عين الحياة " الفريدة في حجمها وروعها ، لقد كان التجار اقل ندالة وكزاة نفس من رجل الدين " الملا " ، بل من رفقاء الفقر من الغواصين ساكني الاكواخ الذين دبوا لموت ظاعن وأسرتة ، وهاجموه في بيته .. الخ . ها هنا مبرونة ، وتجنب " للقلوبة " ، وحرية في تصور الضعف الاخلاقي .

جدير أن نذكر أن هذه المسرحية (المعدة عن اصل روائي) عاد إليها الكاتب ثلاث مرات ، فقد شاه دتها حيث عرضت بمدينة أبو ظبي (عام ١٩٩٣) وأخرجها للمسرح عبد الرحمن المناعي نفسه ، و كانت بالعامية الخليجية ، ثم طبعت في كتاب ضمن عدد من المسرحيات المؤلفة و المعدة ، كلها للمناعي ، و جاءت في عربية فصيحة ، ذات بناء كلاسيكي صارم ، تجلّى في : الحد الأدنى من ع دد

الشخصيات ، واكثر المواقف يتحاور فيها شخصان لا اكثر ، وكذلك احتفظت بالنهاية المأساوية : مصرع الطفل ، و التخلص من اللؤلؤة التي تحولت إلى لعنة . أما البنية اللغوية فقد كانت منحوتة ، صارمة ، تخلصت من أي ترهل أو زيادة ، كما تعمق هذا الحس الكلاسيكي بطابع النبوة والذير . لقد استمرت رعاية هذه العناصر الكلاسيكية في الصياغة الثالثة التي تخلصت من بعض عناوين المشاهد ، وبعض الأوصاف في مداخلها ، سعيًا إلى نوع من الدمج يقوى تماسك البناء ، ويستبعد الفواصل ، كما أعيد النظر - بدرجة محدودة - في تشكيل السياق . وقد أجرى شئ من التعديل على بعض العبارات ، كما أضيف عدد قليل من الشخصيات غير ذات التأثير في اتجاه تدفق الحدث الرئيسي . ونستطيع أن نصف هذا التغيير - في جملته - بأنه في اتجاه تقريب النص إلى الواقعية الاجتماعية ، و قد تحقق هذا بدرجة لم تؤثر مطلقًا على التشكيل الكلاسيكي المحكم ، و التدفق الذي يحكمه المنطق (والسببية) في اتجاه الخاتمة .

هناك فرق بالطبع بين أن يقول مسعود (خادم الملا) لظاعن : " تبدو وكأنك

النزعة الملحمية الكلاسيكية ففي تقديم الإشارة التي تصف اللؤلؤة بأنها " عين الحياة " وزيادة تواتر هذه الإشارة بما يكسبها قوة الرمز ، وهذا أساسها ومرجعيتها الأسطورية ، فعين الحياة كانت وصفاً أو اسماً لعين ماء سعى إليها " جلجاميش " - بطل الملحمة البابلية - الباحث عن الخلود ، و شرب منها سيدنا الخضر ، فيما يرويه وهب بن منبه ، في كتابه : " التيجان في ملوك حمير " فتفوق بهذه الشربة على بطله الملحمي : ذي القرنين ، إذ وهب الخلود . فعين الحياة مثير رمزي يستدعي هذا الموروث الأسطوري الذي تمثله " ظاعن " دون وعى منه ، حين سمى ولده " عايش " وحين تطلع إلى مبارحة القرية البائسة و حلم بالحياة في المدينة (الرحبية المبهجة كالجنة) .

إن حدثاً صغيراً مثل مشهد المكاشنة بين الملا و التجار الثلاثة إذ يتفقون على أن " ظاعن " لا يستحق لؤلؤته ، هذا المشهد - في نسخة الكتاب - ي جرى في بيت الملا، حيث سعى إليه التجار (ص ١٦٧) أما في الصيغة الثالثة فإن الملا هو الذي نزل السوق . إن هذا " التحريك " المحدود يكشف عن إرادة تغيير متبصر

لص " وأن يقول له في الصيغة الثالثة : أنت لص " . في الصياغة الأولى تفكير أدبي ، احتمالية فلسفية ، و مراوغة في المعنى . في الصيغة الأخرى صرامة يكتسبها الخادم المتكلم بصوت سيده ، و هي عبارة مسرحية : لأنها موجزة (ليس من الممكن أن تكون أوجز) ولأنها صادمة، مفجرة للصراع !!

و في الصيغة المطبوعة في كتاب كان ظاعن يقترح على خادام الملا أن يعالج ولده الرضيع و لو ببعض " الكمادات " !! لقد حذف هذا الاقتراح ، إذ نين للكتاب أن " ظاعن " أهون من أن " يقترح " ، بل لعل هذه الكلمات ذاتها غريبة على مداركه المحدودة . لن نتعقب هذه التعديلات الطفيفة، غير انه أضاف لظاعن أخا (مهنا) وللأخ زوجة (لولوه) تحرك موقفهما بين الحسد و الشفقة ، و كذلك أضاف شخصيات منكرة عابرة . لم يعد ظاعن في مواجهه امرأته حصاة مقطوعين عمن حولهما ، فهنا " عينة " اجتماعية ، ذات أفعال تملئ ردودا و تفرز ترفعات :

— جاء ذكر الملا بعد العقرب

— أجارنا الله من عقارب القرية

أما التحريك المؤثر بقوة في اتجاه

، أو شخص يختزل طبقة و يتجمد في معطياتها كما تنعكس على وعى الكاتب و تفضى بها تحليلاته، ويتأكد هذا حين نرصد الصور واللوازم المتكررة ، التي تصنع التشكيل المسرحي و تضي عليه سمات المكان، بما يجعل من العرض المسرحي - في جملته - تراثا يتجدد ، كما تتجدد به ذاكرة المجتمع . البحر بداية و علامة في الثلاث المسرحيات ، حتى المسرحية الأولى : " موال الفرخ و الحزن " التي تبدأ في مستشفى لكبار السن ، تمهد له موسيقى بحرية ، و تتحول فيه الكراسي إلى سطح سفينة مرة، وإلى قارب صغير مرة أخرى ، أما المسرحيتان الأخريان : " مظلوم " و " المحارة " فإنهما تبدآن مع اقتراب الدشة ، و تنتهيان أعقاب العودة منها ، أو ما يطلق عليه " القفال " . و أبناء الخليج يعرفون أن " الدشة " لم تكن مجرد علامة ابتداء ، كانت " طقسا " يحتشد له الناس و يتأهبون ، و تتحرك مع اقترابه آمال و لواعج ، أحزان وأفراح ، و له لغته و حركاته المميزة، من توزيع المسئوليات و درجات العمل على السفينة ما بين " تباب " و " سيب " و " غواص " ، و " مجدى " و " نهام " و " طباخ " .. الخ

ينضج عبر التجريب ، فالخبرة بالطباع في الأخير أقوى ، إذ يبدو الملا أكثر تلهفا على الغنيمة ، و هو ي درك أن وسائله إليها محدودة ، و من ثم فإن محاصرتها بالتجار اقرب إلى الضمان ، كما انه يريد أن يبدو صاحب فضل عليهم ليكون له نصيب منها بعد أن عجز عن أخذها لنفسه ، كما انه يعرف ان من طبائع التجار ألا يرجحوا بمغادرة دكاكينهم !!

لقد الغى الكاتب نشيد الجوقة الذي تلقيه (أو تغنيه) قبل النهاية مباشرة، والجوقة تقليد كلاسيكي ، توسع فيه حمد الرميحي لغير الدواعي الكلاسيكية ، إذ يبدو تشكيليا محضا ، و بهذا تنتمي الجوقة عند الرميحي إلى تصوراته الإخراجية ، و تطلعه الحركي الجمالي ، و ليس إلى مطالب التركيز الكلاسيكي ، أما " ظاعن " فلم يكن بحاجة إلى جوقة بعد إضافة هذا العدد من الشخصيات الثانوية .

(٣)

إن اهتمام مسرح حمد الرميحي بشخصية " السنوخذه " هو في جوهره تسليط للضوء ، بل إحياء لشعائر شعبية تراثية ، وهو ما يتجاوز استدعاء شخص

المقيد مع " الدقل " بحيث يبدو مصلوبا، ويرز " الفتر " أو " الفتر " - وهو ليس أكثر من مصباح - حتى في لقاء خلصة بين حبيين يجري في عتمة المساء على شاطئ الخليج ، انه لا يفكر في الحب و زمنه ، انه يفكر به ، و يشكل به ، و يصنع منه سياجا يحتمي في داخله من أي تغيير وافد من خارجه . ان قضية " الحرية والعبودية " تطرح من خلال مسرحية " ظلم " المحددة بأحد الغواصين ، و كذلك طرحت قضية الملكية العامة للسفينة (أو المحمل) والإدارة الجماعية ، و تدوير فائض القيمة ، و هي أمور غاية في الجدية ، طرحت في سياق حكاية شعبية " حدوته " يختار فيه الغواص صقر بين المال والحب ، فيختار المال ويحاول اللحاق بالحب ، و لكنه يفقدهما على التعاقب !!

إن الرميحي - في مسرحياته اثلاث - لم يغادر تراثه الشعبي المتج سد عملي في العلاقة بالبحر الذي تنتسب إليه أعمال الرجال و مقاديرهم ، بل انه مصدر المواكب و الموسيقى و الغناء . و هذا قد أدى إلى ان المؤلف / المخرج قد استطاع ان يحقق مستوى من التناغم اللغوي الحركي ، فيه توازن ، بل فيه تفاعل قوى

ولا بد من توزيع " السلف " ، و له طقسه أيضا إذ يقوم التوخذه بتسليمه بيده ، ولا بد ان يتم هذا في مجلسه ، و هذا يخ ت لف كثيرا عن ان يكون هذا السلف مجرد مبلغ من المال يعطى أعانة مقدمة تصل من سيشارك في العمل . و اذا حدث ان رفض عامل الذهاب إلى مجلس التوخذه ، ومن ثم استلام السلف - فيما هو محسوب من رجاله - فإن هذا التأبي يعد إهانة وتحديا للتوخذه ، و إعلانا للعداء . و كما يك ون " السلف " دليل رواج قادم يشر من يتسلمه بالخير ، فان " القلاطة " و هي الوحدة الحسابية التي توزع على أساسها أنصبه العاملين ، ما بين اصغر عمل ، و هو " السيب " الذي يمسك بالجل على حافة السفينة ليجذب الغواص يساعد على الصعود السريع ، إلى " المجدمي " و هو المستول عن جميع الغواصين على السفينة ، فهو بمثابة مساعد للتوخذه ، ولهذا تضاعف له " القلاطة " . إن " دكه " التوخذه ، والبشتخته ، و الحبل و الدقل ، ليست مجرد أسماء لأدوات ، إنها تراث بحري ، و انساق حياه ، و ملامح عصر . ان الكاتب / المخرج الذي حول المسرح إلى سفينة ، و يحرص على ان يتعامد جسم المحبوس

بحيث ينهض هيكل ال مسرحية ، و يتحقق غموها و تأخذ شكلها المميز بهذا التفاعل القوى بين التفكير بالكلمة ، النابع من التفكير بالحركة ، و ليس العكس . و بهذا نقول ان التراث القطري (أو الخليجي بوجه عام) الشعبي البحري ، هو مانح القضية ، و مؤسس الشكل ، و صانع الإكسسوارات التي تبرز محلية الانتماء . فبالنسبة للقضية قد عرفنا ان " النوخة " حاضر في مستوى القطب المؤثر في كل مسرحية ، و من ثم فانه الطرف الأقوى في توجيه الصراع . في المسرحية الأولى " موال " وضع " النوخة " أقنعة متصاعدة الهيمنة لكتشف في النهاية انه " الحكومة " ذاتها !! ان الكاتب لم يكرر هذه الحيلة المسرحية ، ومع هذا فقد ظل يدفع بالنوخة إلى مسرحياته مفترضا ، و يريد ان يحملنا على ذلك ، انه قوة مطلقة ، غير قابلة للمحاسبة ، انه يدبر ، ويتآمر ، يقطع يدا ، ويقتل ، ويحرق سفنا ، وهو آمن العقوبة ، بل تتلبسه حالة " قدسية " هي ان " النواخذة الحقيقيين " من واجبهم ان يتصدوا لتحطيم الواغليين على موقعهم " الالوهي " المقدس !! ثم نتأمل " الشكل " في هذه المسرحيات . إننا لن نجد " فصولا " او

لوحات " او " مشاهد " أو أي تقسيم لحكاية ممتدة قابله لأن تت جزأ ، و بخاصة أنها لا تنقصها اللحظات الحادة ، و المواقف المثيرة التي تعطى فرصة لنزول ستار الاستراحة ، لالتقاط الأنفاس ، و استيعاب ما مضى وطرح احتمالات ما يأتي بعد التشوق لمعايته . ولكن هذا لم يكن ، فالحكاية تبدأ ، وتستمر ، تتصاعد ، تتشعب لتعود إلى الحكاية المركزية ، دون توقف ، فقط يهبط منظر ، او تحرك قطع لتصنع شكلا ، أو تتغير الأزياء أو مواقع الإضاءة . الخ . ان الحدث النامي ، أو الحكاية المتصاعدة ، الصانعة للشكل في مسرحيات حمد الرميحي تتماوج جزئياته متلاحقة كما أمواج البحر ، وما يدركها من ت غير هو ما يدرك البحر حين تتغير ألوانه حسب زوايا الضوء ودرجته ، دون ان يحدث أي تبدل في طبيعة الماء نفسه ، أو تدفقه . أما " المعلقات " أو " الإكسسوارات " ذات الجذر التراثي الخاص ، التي أشرنا إلى بعضها من قبل و ما يكتنفها من طقوس الأداء ، فإنها واسعة الانتشار جدا ، و ليس منها الغناء ، و مواكب الاحتفال التي نرى أنها جذرية تماما في اسباغ تراثية الشكل من جانب ، و انها مما يميز

من دائرة تفاعلها مع الحدث المسرحي ، بصفة خاصة حين يكون هذا الحدث نفسه ذا وشائج ممتدة في ضمير الجماعة ، و حين تدخل هذه الأغنيات في صميم التشكيل الفني للمسرحية ، وتمنحها سمتها الأساسية ، فتؤديها " الجوقة " التي خرجت عن ان تكون تراثا إغريقيا كما هي في الأساس ، لتكون ميراثا خليجيا بصفة خاصة ، لانها تصوير (أو تطوير) للشكل الغنائي المشاهد في مواكب الدشه ، و القفال ، و السمرة ، و على ظهر السفينة في مناسبات إقلاعها أو رسوها، وما بينهما من أحوال . في مسرحية " موال " بعض أغنيات مؤلفه ، صنعها الكاتب نفسه لتناسب المواقف ذات الشجن و لحظات المفارقة ، قد يسند الأداء فيها إلى الجوقة ، أو إلى إحدى الشخصيات المعنية ، و كذلك إلى مجموعة من الأطفال . وقد بدا هذا مناسبا و مألوفاً في تشكيل مسرحي حديث لم يعتمد على الصيغة الحكائية العربية الماثورة تراثاً ، إذ نرى - منذ مشهد الاستهلال - كيف يضع الشخص نفسه أقتعة مختلفة ، و هذا ما يناسب حالة التغريب ، التي أخذت صورا مختلفة ، مثل تنكر الآباء لرعاية أبنائهم . ومبادلة الأبناء لهم نكرانا بنكران . و مثل

التشكيل الفني للمسرحية عند حمد الرميحي ، بدرجة توشك ان تجعل من تصوره لفن المسرحية انها حكاية ترويها الأغنيات ، وهذه الأغنيات - في كل الأحوال تقريبا - تراث شعبي وليست مادة مؤلفة ملصقة بالحدث او بالحكاية ، و هنا نقول ان الفرق كبير جدا بين أغنية تؤلف لتأخذ مكانا في سياق مسرحية ، و أغنية تراثية تخطى بوجود موضوعي مستقل ، و قبلى (سابق) ثم تستجلب لتدخل في صميم النسيج الحكائى المسرحي . ان هذه الأغنية الأخيرة تحقق أمرين ليسا من طبيعة الأغنية المؤلفة خصيصا لتناسب لحظة او موقفا مسرحيا : انها تتمتع بوجود موضوعي يضمن لها ان الجمهور المشاهد (متلقى المسرحية) قد اخذ بها علما من قبل . و من ثم فانه يتجاوب معها دون عائق . انه يستوعب الفاظها ، و إيقاعها ، و يدركه إدراكا قبليا (سابقا)، هو في صالح المسرحية و هذا ما يتأكد بالأمر الثاني الذي يؤكد توظيف هذه الأغنيات الموروثة ، و هو أنها - الأغنيات - من حيث هى تراث . تقترن بروابط وتداعيات و ذكريات بل ' بتاريخ ' يتجلى مقترنا بحضور هذه الأغنية ، و هذا من شأنه ان يشرى دلالة الأغنية و يعمق الإحساس بها ، و يوسع

هذا الحوار المتبادل بين مذيعة التلفزيون، و
أبو راشد:

المذيعة : اشتطلب في هذا اليوم المبارك
انقدمه لك ؟

بو راشد : (و هو ييكى) اطلب
حسن الخاتمة يا بوج

المذيعة : هذى حسن الخاتمة أغنية
شعبية ؟

بو راشد : روحى يا بوج الله يستر
عليج .. حسبنا الله ونعم الوكيل .

إن هذا التعليق الأخير ليس موجها إلى
المذيعة في شخصها ، أو مستواها المعرفي ،
انه - بالأحرى - موجه إلى الثقافة الراهنة
، إلى مرحلة ترفع شعار " القطيعة
المعرفية " مع الماضي ، من زاوية الغرور و
ادعاء الوجاهة الفكرية ، في حين أنها
تجهل تماما تلك المعرفة التي تدعو إلى
مقاطعتها . ولعل هذا مستند إشارة حرص
المؤلف على تثبيتها (إجمالاً) دون ربطها
بنص محدد ، وذلك في إشارته التي
أعقبت حوار المذيعة إلى دخول النهام ،
وهو يغنى : " موال عن تغير الحال " .

إن هذا الموال يحدد بنصه ، ويتردد مرتين
في المسرحية التالية : " مظلوم " التي
أضافت ملمحين تراثيين آخرين : كثرة من
الأمثال العامية المتداولة ، مثل : الشيطان

ما مات - يغسلون شرعه - الى تزوج
أمي اقوله يا عمى - لين طريت برز له
حصاه - ولد الحلال على طارية - مات
الجلب و بقى ذيله - أما الملمح الآخر فهو
في طريقة المؤلف في تكوين أسماء
الشخصيات في المسرحية : فهناك :
شاهين بن عقاب ، و عقاب بن شاهين -
وكذلك : حارب بن مزيون ، و مزيون
بن حارب . إن هذا التكرار التعاقبي في
صياغة أسماء بعض الشخصيات ، إذ
يحمل الابن اسم جده ، يؤكد غمطية الحياة
و انها تكرر نفسها اذ هى مغلقة على
تراتب محدد ، ويؤكد أن الشخص نفسه
محبوس في غمط جده مقرون إليه . أما في
المسرحية الأخيرة : " المحارة " فقد حقق
الكاتب انضج استعانة له بالغناء الفردي ،
والجماعي (الجوقه) . و قد تحركت
الأغاني الجماعية خاصة لتؤدى وظائف
فيه متعددة المستوى ، إذ تمهد للحدث ، و
قد تعلق عليه ، كما قد تكشف عن
اللاشعور الخفى المصاحب للمعلن من
القول او المشاعر ، و قد عملت الأغنية
على كسر الإيهام ، و تأكيد المنحى
الحكاثي و الانتساب إلى المستوى الشعبي :

طق المطر / على البوم

يا مصلى على النبي / يالله قوم

رمز المحارة ، و غ ي رها ، غير إن
انشغاله بالقضية الاجتماعية صرفه عن
تنمية هذا الامتداد ، و قد استبدل به
الحرص على طابع الحكاية الشعبية كمصدر
أساسي للتشويق .

في مسرحيات المناعى التي نحن
بصددها يتسع إطار استلهام التراث ليتجاوز
إلى ما هو إنساني، وفطري، وإلى
حكايات الأشخاص ، و ليس الحكاية
كطريقة للسرد ، أو المسرحية . في '
الحادث ' تتجلى اللؤلؤة، وتقترن بظهور
طفل وليد يحمل اسمه مع حضورها . و'
اللؤلؤة ' رمز أسطوري ، وقد ترددت
كلمة / وصف الأسطورة للؤلؤة ذاتها في
المسرحية ، و قد أشرنا من قبل إلى ' عين
الحياة ' وحلم الإنسان أو توفه إلى الخلود
. وهناك أساطير تخص اللؤلؤة ذاتها .
واتخاذها رمزا للخصوبة ، يوازي و يقترن
بالرمز الجنسي في المحارة ذاتها إذ تشبه
العضو التناسلي للمرأة ، و إذ تتكون
اللؤلؤة في داخل المحارة ، كما يتكون
الجنين داخل الرحم . لقد حققت مسرحية
المناعى هذا التوازي الدقيق ، فكانت
المحارة المفتوحة الفم رحما و طفلا .
وحين قتل الطفل تمت إعادة اللؤلؤة إلى
البحر / الأرض ، و ليس إلى مهددها

النواخذة تا كل لحم
والباحير تاكل عوم !!
و أيضا : ياك الموت يا تارك الصلاة
ياك الذيب يبغى ياكل الصخله
و أيضا : طاش ما طاش
إذا اتفق النوخذه و الطواش
الباحير راحت حياتهم لاش
وأيضا : هذا اليربور لا تلعب
صوبه

تري معاه ما تنفع التوبه
و أيضا : يا دانه يا شيخه لق ماش
انتي فرس نوخذه لو طواش
يا دانه اشردى ياك الراش
و غير هذا كثير ، سواء فردي الأداء
. او جماعي الأداء ، وقد تكررت بعض
الأغنيات مع ابدالات مناسبة تعمق المغزى
في الموقف المسرحي ، وتجدد إطار التلقي
و تنبه إلى خلائق مركزه في الجماعة .
(٤)

في مسرحيات عبد الرحمن المناعى
الثلاث ، يختلف تعامله مع التراث
اختلافا جذريا عن تعامل او تناول حمد
الرميحي الذي توقف عند مشارف الموروث
الشعبي، ولم يتطلع إلى الموروث الإنساني
العام، برغم أن بعض مسرحياته كان يغري
بهذا، كاستخدام النبوة ، و العراف ، و

على اطلاقه - ففي الأساطير ، كما في الأديان ، كما في النظريات العلمية أن الماء كان البداية ، و أن الحياة بدأت في البحر قبل أن تتخلق الأرض ذاتها ، فالبحر حياة بهذا المعنى (العلمي) و حياة بالمعنى المجازي للبلاد التي تعيش على شاطئه . فإذا تبادرت العبارة معكوسة في مخيلة المتلقي فإنها تضعه في بؤرة الحدث الذي تشكله المسرحية ، فالحياة بحر متلاطم الأمواج صاحب ، و الحياة بحر (غابه) تحكمها القوة ، لا مكان فيها لمستضعف .

في المسرحية الثانية (رسائل بو أحمد الحويلي) تتأكد أدبية المسرح ، و تجدد شعرية اللغة عند عبد الرحمن المناعي مداهما باختياره أو ابتداعه لهذه الشخصية (بو احمد الحويلي) الذي يعد مثلاً للبطولة الصعلوكية . إن المسرحية المكونة من رسالتين تحكى قصة رجل معدم ، غير انه قوى ، شديد الإباء و الاعتزاز بذاته ، يتمرد على مهنة الغوص ، و يفضل السفر، لكنه لا يعود من زنجبار ، بعد تفصيل في الحكاية . في المسرحية طاقه شعرية لا يخطئها الإدراك ، تبدأ من طابع الحكاية عن غائب نسمع عنه و لا نراه إلى

الأول ، إذ لا سبيل إلى المحارة . إن القدرة الشعرية المكتنزة في لغة عبد الرحمن المناعي تفجر خصوصيتها في العناوين التي انقسمت فيها خكاية المسرحية ، و هى ليست في الرواية الأصل: فالمسرحية تبدأ بمشهد : " العاصفة العقب " و غياب أداة العطف يرشح البدلية والتطابق ، فالعاصفة هى بذاتها العقب، وهنا حدث عدول طريف و خاص في صياغة هذا العنوان الفرعي ، ذلك لان العواصف الحارة (في البلاد الاس توائية) هى التى تاتى بالهوام ، المشهد المسرحي يصف البرودة الشديدة ، مما يعنى أن العقب كان يهرب من العاصفة، ومن ثم فإن الدلالة النفسية هى ما يتبقى إذ يتحرك الحدث كله ، وتتكشف مفارقاته ترتيباً على لدغة العقب للطفل ، فالعاصفة النفسية (وليس نشاط الهواء) هى المقصد . أما العنوان الفرعي التالي فهو : " البحر الحياة " و سواء كانت الجملة تامه من مبتدأ و خبر ، أو أن علاقة البديل هى التي روعيت على إضمار محذوف ، فإن المدى الدلالي الفلسفي هو الذي تتفتح عنه هذه الصياغة . إنها تقرأ طردا و عكسا فتحظى بغزارة دلالية وتنوع ، فالبحر حياة حقيقية للإنسان -

(طقس) يرتبط بليلة زفاف أم احمد : ' ادخلوها على الحويلي ارتعت من قامته المديدة ، و عينيه المرعبتين ، ولكنه ركع خاشعا على عباؤها و صلى ركعتين ' و قد حافظت المسرحية على اللغة الفصيحة في ال حوار ، مهما كان مستوى المتكلم . فيما عدا مناداة الصبي احمد لاه : ' يايه ' و في إنشاد المغنى الشعبي ، فقد تواصل هذا مع موروث البيئة وواقعها بحرارة يحتاجها التجاء الطفل إلى الام بما فيه من عفوية و حرارة ، و يحتاجه المغنى الشعبي ، و قد أشرنا من قبل إلى أف ضلية تضمين الأغاني الشعبية المستقرة في الذاكرة الجمعية بكلماتها و طريقة أدائها . على الأغاني التي يؤلفها الكاتب المسرحي ويحشد لها في سياق مسرحيته .

من المرجح أن عبد الرحمن المناعي كان يستوحى الخطوط العريضة لشخصية حقيقية تحكى عنها الحكايات في قطر . وسواء صح ما نرجحه أو عكسه فإن ميراث الصعلكة منذ العصر الجاهلي يحتفظ به الوجدان الشعبي ، و هذه الشخصية الصعلوكية لا تتحدد بالواقع و إمكاناته ، بل بالخيال الشعبي الذي يضيف إليها مع كل ترديد يستمر مع الزمن -

آخر المسرحية ، ففيه ملمح من ' جودو ' بطل المسرحية : ' في انتظار جودو ' انني لم يظه ر مطلقا ، و كذلك اختلفت الأقوال في الحويلي ، و هل كان له وجود حقيقي أم انه أسطورة ، تزداد عليها مبالغات كلما لج الزمن في الامتداد ؟ إن هذه المسرحية تستجيب للقراءة بتركيزها الكلاسيكي و كثافتها الشعرية ، فهي حوارية فنية من مستوى رفيع ، و قد مثلت على المسرح ال قطري (في مارس ١٩٩٥) ولابد أن يتوافر للممثل الذي يجسدها ثقافة رفيعة و حس رهيف في الأداء الصوتي والحركي . لقد حاولت أن تسمي يثيا إلى الخليج ، حيث الغوص (ولوازمه : النوخذا و المجدمي ، و البطالة انني انتهيا إليها ، و ظهور أنشطة أخرى تنمي إلى زمن النفط) و الوباء ، والسفر إلى زنجبار ، و انقطاع الأخبار ، و لعله لهذه الاعتبارات أشار الكاتب إلى تحديد زمني بأنها كانت في بداية القرن (الماضي) ليست التراثية المحلية تنحصر في هذه اثوابت المادية ، فهناك أسماء الشخصية ، و المغنى الشعبي الذي يردد موالا (أو زهيريات) تعتمد على التورية غالبا ، و كذلك تتحدث الفتاة بهية عن

أحداثا وتفصيل لم تكن فيها من قبل ،
 مما يؤكد أحقيتها بأن تكون إبداعا شعبيا
 جماعيا لا ينتسب لمؤلف بعينه . بدأ أمره
 بحكاية نجوم البحر ، وحكاية الكلب ،
 وفيهما نرى العقل الجمعي و كيف إذا
 اعجب بشخص لا يتردد في تحريف القيم
 السائدة ليكمل سلوكه الذي يمكن أن
 يوصف بعكس ما يقال عنه .

لقد أهمل البحث عن المحار (و هو
 مصدر الرزق) مثلها بجمع نجوم البحر
 بدعوى " أن نجوم البحر تفرح أطفالنا ،
 أما اللؤلؤ فيفرح نساء " يعشن خلف
 البحر جلودهن لا تعرف الملح " !!
 أما الكلب فقد مزع فكاهة لأنه نبهه و
 أوشك أن يعضه !!

إن الرسالة الثانية ، التي سيجدد بها
 الأمل في وجود الحويلي تصل بعد ثلاثين
 عاما من رسالته الأولى ، وهذه المسافة
 الزمنية الطويلة لم تغض عبثا ، فقد
 أضيفت إليه " أمجاد " أخرى ، لعلها من
 صنع المغنى ، فحين أبى السماك أن يعطيه
 سمكة ، حتى مع مبادلته بعباءته (في
 الليلة الأولى من شهر رمضان) ذهب إلى
 البحر و حمل زورق الصيد و شرعه و

كل ما فيه ، والقى به في عرض الطريق !!
 و في حين يلج المغنى في إزجاء أساطير
 البطولة المهذرة ، نكتشف ، أو يكشف لنا
 الكاتب / الشاعر ببساطة مدهشة أن عصر
 الأساطير قد انتهى ، حتى لنجوم البحر لم
 تعد في أيدي الأطفال !!

لقد برقت في السياق لمع من " في
 انتظار جودو " العبشية ، و أخرى من
 مفهوم " الاختيار " في الموقف الوجودي ،
 كما أشرنا إلى ملامح تراثية شعبية تتجاوز
 النوخة و المجدى ، إلى طقس الصلاة
 .. الخ . غير أن التراث الحكائي العربي
 يتجاوز نموذج او نمط " الصعلوك " الماثلة
 في البطولة المجردة من روح الفروسية ، و
 هي دائما بطوله مجهدة فقيرة تنتهي نهاية
 قاسية أو مجهولة . فهناك درجة من
 الحضور لتأصيل تأسس في حكايات "
 الف ليلة " نجده في توالد الحكايات
 الجزئية في إطار الحكاية الرئيسية التي
 تنغلق و تبلغ غايتها بانغلاق آخر الحكايات
 الجزئية ، و هذا ما يتحقق في حكاية نجوم
 البحر ، و حكاية الكلب ، وحكاية قارب
 الصيد ، ثم يأتي ما حكاه ابنه القادم من
 زنجبار ، ليضفي مزيدا من الاحتمالية ،

فلا ندرى هل هذا الفتى يحلم بالحكاية ، أم انه يريدنا أن نحلم نحن بها ؟! أما العبارة التي يردها المنادى عند استشارة الرباء : " أتاكم هادم اللذات ومفرق الجماعات " فهي ختام القصص الشعبية في أحيان كثيرة ، وهي كثيرة التردد في " الف ليلة " أيضا ، والعبارة تعنى : " الموت " و لا تصرف إلى الخالق سبحانه وتعالى ، إلا أن يريد الكاتب أن ينسب تحريف الدلالة إلى المنادى ، الذي نتأكد انه ليس من النادر أن يخطئ الفهم .

إن رسالة الحويلي الأولى مؤرخة في العاشر من شهر المحرم (يوم عاشوراء) ولهذا اليوم رمزيتة التراثية الدينية ، فهو يوم الفداء و الاستشهاد ، و في مقطع من الأغاني الشعبية قد تحمل العبارة إشارة إلى عقيدة شيعية ، حيث يرتفع الدعاء عند الشده أو الجهد باسم الإمام على كرم الله وجهه :

المغنى : جم صحت بالصوت وجم ناديتها على وشاغت ابها الزمن جور و ظلمه على إن رمزية هذا الدعاء تصب في اتجاه الشخصية المجهدة ، المطاردة ، ذات

البطولة ، التي تختلف الأقوال و الظنون في وصفها ، وتبقى لها حقيقتها الخفية ، ومهما يكن من أمر فإنه ليس من لوازم الرمز أن يتطابق تطابقا كاملا مع الرموز إليه ، ومن ثم يكفي أن يكون إشارة إلى أهم ما ينطوي عليه من أحوال او صفات .

في " المسرحية " الثالثة : " غناوى الشمالي " نجد أنفسنا أمام نوع من البناء الفني الذي ينفرد بخصوصيته ، ففي " الغناوى " حكايتان يمكن تعقب تركيبهما ، بل يمكن تضييرهما او ترتيبهما على التعاقب . و لا شك أن الكاتب في هذه المحاولة ، الذي حشد طاقته الشعرية في أوجها لتأصيل منحاه في اتجاه " أدبية المسرح " رأى أن يقدم مستوى آخر لهذه الأدبية . ولهذا المستوى خاصية انه باللهجة العامية القطرية (بعكس الحادث و الكائن ، و رسائل الحويلي) وأن سياق الحكاية تصنعه شخصيات تحمل أرقاما ، ليس بينها تمايز ، باستثناء ثلاثة شخصيات :

الملا هلال ، والشمالي (الذي نسبت له الأغنيات) والفتاة التي تتدخل لتطرح أسئلة وتثير استفهامات ، وهي تمثل عصرنا

الراهن وطبائع حياتنا الحالية ، بعكس بقية الشخصيات التي صاحبت رحلة الشمالي نفسه (و هو يختزل تاريخ الشخصية الوطنية القطرية وطبائعها و كفاحها من زمن الغوص إلى الآن) .

الحكاية الأولى : حكاية مى و غيلان ، أو قصة اختراع الشراع ، و هي " حدوته " شعبية ذات طابع أسطوري . و الطريف أن الحكاية تستخدم اسم غيلان و مى و هما الاسم الحقيقي للشاعر البدوي الأموي المعروف بذي الرمة ، و حبيبته مى ، التي لم يتزوجها أيضا كما في الحكاية الشعبية (الأسطورية) التي تصطنع منافسة بين نوحدة رجل ، و نوحدة أنثى ، تفوقت فيها الأنثى بالتدبير و استخدام الغير ، و تفوق الرجل باستخدام العقل .

إن الملا هلال ، الذي يحمل اسمه دلالة الزمن ، و حركته المتجددة ، و الذي يصف الدنيا بما يدل عليه اسمه : " مثل المسباح .. اندور .. لكن كل حبه اتوصلك للشانية " هو الذي يمهّد لظهور الشمالي ، و ينه إلى جدية حكايته و احترام ما تعنيه . و هنا يتجلى الشمالي فيه قدر من بطل المقامة (كما هو عند

الهمذاني والحريري) من حيث لمّاحية الذكاء ، و تدفق الإشارات ، و القدرة على اللعب بالمشاعر و إثارة الانفعالات ، وفيه قدر من شخصية " الدرويش " الحديثة كما نجدها في روايات نجيب محفوظ أو مسرحيات نجيب سرور .

الشمالي هو " القطري " في معاناته ، و حميمية مشاعره ، و تمسكه بقيم جماعته ، و قبوله للتطور الاجتماعي مع الحرص على ثوابت قيمه وأخلاقه ، و في مقدمتها التوحد بالوطن وبالجماعة . وهو يملك حسا شاعريا :

عصافير الفجر لى أمطرت ياسمين

وتحضني صحارى ما عرفتها

ولا دمعي بيعلمكم عن أسرار الرمل

والماء

ولا وقت الحبارى و بأى يوم ترد

و لا الصقار لين اعطى مواليقه لريش

الحر

ولا الوسمى لى خضر جفاف البر

مين يضحك على دمعي

يشوف في جرحى ويش سوى

بس هذى محبتكم

لقد حاول المناعى - و كأنه يعتذر عن

التي تؤهله إلى الاستمرار في ريادة البحث عن أشكال وصيغ حكائية و مسرحية جديدة، وإذا كان قد حرص على استمرار قدر من الموروث الشعبي الماثل في " جلوة العروس " بقصد التشويق و تهيئة التلقي لمقاطع أخرى من القصائد المتواترة ، فإن طابع بطل المقامة ، و السائح الدرويش يضيفان بعدا اجتماعيا - روحيا مؤثرا .
يضمن لهذا العمل أن يكون باهرا عند ال عرض على المسرح ، برغم تشكك كاتبه في صلاحيته للعرض .

هذا العمل - أن يثير بعض التساؤلات في توطئة قدم بها له ، و لعله يخشى أن تناقش في ضوء قواعد المسرح ، و هي لا تستجيب لهذا المقياس . كان لابد أن يثق بقدرة النقد، و يثق أيضا بأن النقد يملك من المرونة وتجديد المصطلح ما يمكنه من أن يضع هذا العمل البديع إلى جانب محاولة صلاح عبد الصبور في " مسافر ليل " - مع غياب الطابع الكابوسي عند عبد الصبور، و سطوع الشجن الرومانسي عند المناعى - و لقد أشار الملا هلال في سياق القصيدة الملحمية المركبة ، والمطولة إلى أن " الشمالي " افضل من سواف الزير سالم و عتر و أبو زيد ، لان الشمالي ' بينكم ، عايش وياكم " فلهذا الربط الاستدعائي دلالة ، تعنى أن " الشمالي ' بطل ملحمي ، و قد أحيط ميلاده بما يحاط به مولد بطل الملحمة في تراثنا الشعبي ، اذ تحدث غ رائب تقترن بلحظة الميلاد ، و بالأب نفسه الذي خطفه البحر أو تزوجته جنية ..

في هذا النص تطل إرادة التجريب في الشكل المسرحي ، ولا شك في أن عبد الرحمن المناعى يملك الثقافة ، و الخبرة